
O documentário segundo Bazin Uma leitura de *O que é o Cinema?*, de André Bazin

Manuela Penafria
Universidade da Beira Interior

Originalmente publicado por Les Éditions du Cerf, 1975. André Bazin, *O que é o Cinema?* (trad. port. Ana Moura), Lisboa: Livros Horizonte, Col. Horizonte de Cinema, 1992. ISBN 9722408267.

O pensamento de André Bazin (1918-1958) é, sem dúvida, um dos mais influentes na Teoria do Cinema. Não trataremos aqui de explorar a sua Teoria Realista, apenas faremos uma leitura ao livro *O que é o Cinema?* para destacar o que o autor nos diz sobre o documentário. Como esse livro reúne textos de diferentes datas, no final da nossa leitura apresentamos uma listagem daqueles que nos pareceram mais pertinentes para a nossa abordagem; seguiremos as datas dos mesmos e não a data de publicação do livro, 1992.

Em Bazin, não encontramos um pensamento grandemente sistematizado, mas essa eventual falha é largamente compensada pela sua sensibilidade de espectador e pelas suas qualidades de crítico de cinema. A variedade, riqueza e originalidade dos seus textos não impede uma grande solidez de pensamento.

Numa primeira aproximação às suas posições sobre o documentário, podemos começar por ter em conta a época em que Bazin formulou o seu pensamento, não é difícil verificar que nesses anos (*grosso modo*, de 40 a 60), a grande produção de documentários esbarra na propaganda. É sobejamente conhecido o especial apreço de Bazin pelas técnicas realistas por excelência, aquelas que respeitam a “ambiguidade ontológica da realidade” e que são o plano-sequência (sendo possíveis outras definições, para o autor plano-sequência significa que a duração do plano coincide com a duração do evento) e a profundidade de campo (quando todos os elementos dentro de campo estão igualmente focados quer se encontrem em primeiro plano, em segundo plano e/ou

em plano recuado). Nos filmes de propaganda, estas técnicas não são propriamente os recursos utilizados. Tratam-se de filmes que analisam acontecimentos e, como sabemos, Bazin opõe-se à decomposição de uma acção ou de um acontecimento em vários planos, pois isso implica seguir no sentido contrário ao seu cinema realista.

Bazin é claro no que entende por realidade. O cinema é a arte da realidade espacial. Ou seja, o cinema distingue-se por registar os objectos na sua própria espacialidade (e a relação dos objectos entre si). Bazin - o primeiro crítico a abalar efectivamente o fulgor Formalista - defendeu com veemência um cinema realista cujos fundamentos podemos encontrar, essencialmente, em 3 textos. "Ontologia da imagem fotográfica" é um texto fundador e essencial que expõe a fotografia e o cinema como meios que registam mecanicamente o mundo sem a intervenção directa do Homem e onde Bazin introduz um factor psicológico: a crença do espectador na fidelidade da reprodução fotográfica. Em "O mito do cinema total", o cinema é entendido como o resultado de um desejo e necessidade de uma arte que duplique a realidade. Por fim, no texto "Montagem interdita" encontramos uma rejeição da montagem pois esta favorece a representação imaginária e é contrária à natureza do cinema. Encontramos, também, uma apologia das técnicas da transparência: o plano-sequência e a profundidade de campo que respeitam a unidade espacial e temporal do representado colocando o espectador perante a ambiguidade que caracteriza o real.

Já em "A evolução da linguagem cinematográfica", explica e justifica que o grande momento de viragem no cinema é anterior ao chamado "advento do sonoro" (a partir de 1927). Bazin defende que o momento de uma efectiva evolução ocorreu quando os realizadores começaram a usar o plano-sequência. Como exemplo, refere *Nanook, o Esquimó* (1922) e o inesquecível plano da caça à foca: "o que conta para Flaherty no esquimó a caçar a foca é a relação entre o esquimó e o animal, a amplitude real da expectativa" (p.75). No que diz respeito ao som, Bazin diz-nos que em filmes como este, o som vem apenas completar a representação realista.

Em "O realismo cinematográfico e a escola italiana da libertação", Bazin refere Orson Welles que "restitui à ilusão cinematográfica uma qualidade fundamental do real: a sua continuidade"(p.288), para dar conta das soluções estéticas do neo-realismo italiano, do seu "valor

documental excepcional” e da sua “extraordinária impressão de verdade” resultante de cenários naturais, não-actores, “actualidade do argumento”, improvisação, . . . Não é por causa do uso das técnicas de transparência que Bazin se interessa pelo neo-realismo, a sua adesão a esse cinema vem do mesmo colocar no ecrã mais realidade, pelo menos é essa a leitura que fazemos pois chama *realista* a “todo o sistema de expressão, a todo o processo de narrativa tendente a fazer aparecer mais realidade no ecrã” (p.287).

A sua proposta mais radical é expressa na seguinte afirmação: “parece-me que se poderia pôr em lei estética o seguinte princípio: “‘Quando o essencial de um acontecimento está dependente da presença simultânea de dois ou vários factores da acção, a montagem é interdita.’.” (1957, p.67). Se Bazin é categórico na “lei” que cria é-o menos na sua aplicação. “É sem dúvida mais difícil definir *a priori* os géneros de assunto ou mesmo as circunstâncias a que se aplica esta lei. Só prudentemente me arriscarei a dar algumas indicações”. (p.69) Em primeiro lugar, a lei é naturalmente verdadeira para os documentários que têm como objectivo relatar factos. Por seu lado, nos documentários “exclusivamente didácticos, cuja finalidade não é a representação, mas a explicação do acontecimento”, impõe-se o uso da planificação (que analisa o acontecimento, e onde o campo/contracampo é, em geral, utilizado). Mas, “muito mais interessante” é o filme de ficção “indo da magia, como *Crina Branca*, ao documentário um pouco romanceado como *O Esquimó* [*Nanook, o Esquimó*]; “as ficções só adquirem sentido ou só têm valor pela realidade integrada no imaginário.” (p.70). E, finalmente, Bazin vê a sua lei aplicada no “filme de narrativa pura, equivalente ao romance ou à peça de teatro”, assegurando que o sucesso do burlesco (Buster Keaton e Chaplin) advém dos *gags* mostrarem a unidade espacial, “da relação do homem com os objectos e o mundo exterior.” A “lei” em causa não é somente um ganho ou progresso na linguagem cinematográfica, afecta a relação do espectador com a imagem; implica uma atitude mental mais activa por parte do espectador e, sobretudo, a montagem ao dar lugar à profundidade de campo permite “tudo exprimir sem dividir o mundo, de revelar o sentido oculto dos seres e das coisas sem lhes quebrar a unidade natural.” (1955, p.88).

As técnicas da transparência colocam em primeiro lugar a realidade do acontecimento e evitam a representação imaginária que o uso da

montagem favorece: “basta, para que a narrativa reencontre a realidade que um só dos seus planos convenientemente escolhido reúna os elementos antes dispersos pela montagem.” (1957, p.69). A aplicação da “lei” evita a representação imaginária e favorece a vocação realista do cinema. O maior inimigo do cinema é a montagem. Há que delimitar a actuação do realizador: “Decerto como o encenador de teatro, o realizador de cinema dispõe de uma margem de interpretação onde inflectir o sentido da acção. Mas é apenas uma margem que não deve modificar a lógica formal do acontecimento.” (1955:81). E, num outro momento, escreve: “A montagem só pode ser utilizada em limites precisos, sob pena de intentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica. Por exemplo, não é permitido ao realizador escamotear pelo campo e contracampo a dificuldade de dar a ver dois aspectos simultâneos de uma acção.” (1957, p.64/6). Ou seja, é suposto o realizador agir por dever, as suas escolhas deverão ser feitas seguindo a “lei”.

Exceptuando os rasgados elogios a *Le Mystère Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot, as referências ao documentário são poucas e, como veremos, não escapam ao olhar atento de um crítico que conhece bem os “truques” do cinema. O elogio a Clouzot passa por este não ter realizado “um ‘documentário’ no sentido restrito e pedagógico da palavra, mas um ‘verdadeiro filme’ (. . .). O cinema não é aqui simples fotografia móvel de uma realidade prévia e exterior.” (1956a, p.211). Esta é a afirmação mais esclarecedora que encontramos da sua ideia de documentário. E no que diz respeito aos filmes sobre arte, Bazin afirma que Clouzot opera uma segunda revolução - a primeira diz respeito à abolição do enquadramento dos quadros, ou seja, filmar um quadro penetrando no mesmo - em que a duração da criação é “parte integrante da própria obra (. . .) O que Clouzot afinal nos revela é a ‘pintura’, isto é, um quadro que existe no tempo, com a sua duração, a sua vida” (p.208). Ou seja, Clouzot não *documentou* a criação de uma obra *documentou* “a pintura”.

Enquanto “fotografia móvel de uma realidade prévia e exterior”, os documentários que lhe despertam a atenção são os “filmes de viagem” (o que não é de estranhar, pois tratam-se de filmes que registam mecanicamente o mundo lá fora). Os *exploradores* que levam na mala uma câmara de filmar (o mais das vezes sem a intenção de fazer um filme), asseguram a prova do sucesso da expedição e maravilham a audiência

e os patrocinadores preenchendo a tela com homens, mulheres e animais de países distantes, estranhos, exóticos, selvagens. Em grande parte, são filmes que encontram maiores audiências, pois reafirmam a distância e a superioridade do *Nós* em relação a *Eles*.

Designações como “filme de grande reportagem”; “filmes de viagem” ou “filme de viagens”; “viagens de exploração”; “filmes brancos” (onde predominam paisagens polares); “produção tropical e equatorial”; “filme de exploração polar”; “filme exótico”; “filmes de viagem contemporâneos”; “reportagem cinematográfica”; “filmes submarinos”, . . . são utilizadas por Bazin para se referir aos diferentes documentários que tiveram grande sucesso depois da I Guerra (nos anos 20) decaíram nos anos 30 e 40, voltando a surgir depois da II Guerra (a partir de finais da década de 40). Entre esses filmes, *Nanook, o Esquimó* é a incontornável obra-prima. Referências a *Nanook, o Esquimó* e a Flaherty, podemos encontrá-las em diferentes textos de Bazin. Naqueles que agora nos interessam: “O cinema e as viagens de exploração” (1954) e “O mundo do silêncio” (1956), não chega a explicitar as razões da sua qualidade de obra-prima. A respeito dos filmes que nos mostram o espectacular, o exótico e o extraordinário Bazin refere em “O cinema e as viagens de exploração”, a “decadência do filme exótico”, a partir dos anos 30, porque o que começou por ser a exibição de uma cultura distante foi absorvido pela “busca imprudente do espectacular e do sensacional”: “Já não basta caçar os leões, se eles não comem os carregadores negros”, diz-nos Bazin (1954, p.33).

Nos filmes com “trucagem” onde é possível colocar em causa a veracidade do representado, Bazin verifica que a intenção é a mesma daqueles que exibem sem qualquer pudor acontecimentos brutais. Depois da II Guerra, os “filmes de viagem” enveredam por um “estilo e orientação” onde impera a “intenção objectivamente documental”, seguindo “o carácter de exploração moderna que pretende ser científica e etnográfica”. Estes novos filmes imbuídos de um espírito moderno não eliminam totalmente o espectáculo sensacional, enquadram-no num esforço de melhor compreender e descrever os povos em causa, com benefícios “psicológicos” para ambas as partes onde o explorador passa a etnógrafo e os povos deixam de ser vistos apenas como selvagens.

A crítica de Bazin dirige-se ao “documentário reconstituído” que, depois da II Guerra, não encontra condições de sobrevivência e para os li-

mites éticos da imagem que discute tendo, essencialmente, em conta os filmes que exploram o mundo. O “documentário reconstituído”, aquele que através de maquetes de estúdio pretende “imitar o inimitável, reconstituir aquilo que por essência só acontece uma vez: o risco, a aventura, a morte” (1954, p.35), torna-se obsoleto por duas razões principais: a primeira diz respeito à “competência científica do homem de rua” quanto a expedições. O “homem de rua” tem acesso a outras fontes de informação, como o livro da expedição, conferências, reportagens na imprensa, rádio, televisão,.. não se deixando entusiasmar com um filme como, por exemplo, *A Tragédia do Capitão Scott*. Este filme, rodado em 1947-48, relata a trágica expedição do Capitão ao Pólo Sul, entre 1911-12, durante a qual morreram todos os participantes, muito embora tenham cumprido o objectivo de aí colocar uma bandeira norueguesa. Comparado com outros, este filme não passa de um mero empenho do seu realizador, Charles Frend, em enaltecer, com vaidade patriótica, a bravura do Capitão. Frend não soube aproveitar aquelas que eram as primeiras “películas fotográficas” e fotografias feitas por H.G. Ponting, que participou em parte da expedição com o intuito de a registar. A segunda razão que prova a morte do “documentário reconstituído” resulta da influência do “cinema de reportagem objectiva”, típicas da guerra, que despojadas de “seduções românticas e espectaculares” apenas colocam “factos contra factos”. A influência dessas “reportagens” leva Bazin a afirmar: “julgo nunca ter visto obra mais aborrecida e absurda do que *A Tragédia do Capitão Scott*.” (1954, p.35). Em outro momento - no texto “O mundo do silêncio” – Bazin admite a re-construção se e apenas se o realizador não tiver por intenção enganar o espectador e sempre que “a natureza do acontecimento não contradiga a sua reconstituição” (1956, p.46).

Sobre *Mundo do Silêncio*, de Jacques Cousteau e Louis Malle escreve: “há seguramente um aspecto irrisório ao *Mundo do Silêncio*, porque enfim a beleza do filme é primeiro que tudo a beleza da natureza e ninguém quer criticar Deus” (p.43). Este filme serve-lhe para distinguir entre “truque” e “trapaça”, entre os realizadores que, por motivo de força maior, recorrem à re-construção e os que pretendem enganar o espectador. O “truque” é aceite, desde que não atinja a “trapaça”: “é perfeitamente permitido reconstituir a descoberta de um detroço à deriva, pois o facto produziu-se e voltará a produzir-se e só um mínimo

de encenação permite fazer compreender e sugerir a emoção do explorador.” (p.46). A presença da câmara é, também, a presença de um homem que filma, o que desperta em Bazin alguma ironia e desagrado pelos filmes que tomam o espectador por ingénuo e pretendem fazê-lo esquecer a presença da “equipa de cineastas”.

A propósito de *Continente Perduto* escreve Bazin: “Mostrar em primeiro plano um ‘selvagem’ cortador de cabeças observando a chegada de brancos, implica forçosamente que o indivíduo não é um selvagem visto que não cortou a cabeça do operador.” (p.46). Mas, para além da possibilidade ou impossibilidade de filmar, que o espectador atento se apercebe com facilidade, a preferência pelo não “reconstituído” leva-nos a uma outra questão, a dos limites éticos da imagem: perante a brutalidade extrema, o cinema pode e/ou deve mostrar tudo fazendo jus à sua origem fotográfica?

Para Bazin (1957a), se o espectador, na imagem, admite o consumir do acto sexual isto é correlativo de, por exemplo, num filme policial, “se mate realmente a vítima ou que, pelo menos, seja mais ou menos, gravemente ferida” (1957a, p.268). A morte real e o sexo explícito são limites a não ultrapassar, sob pena de promoverem o que chama de “pornografia ontológica” (p.268). Perante a brutalidade de uma imagem, o que imediatamente entra em jogo é (como não podia deixar de ser), o lugar que essas imagens reservam ao espectador – um lugar, no mínimo, de *voyeurista*.

Fernão Pessoa Ramos, em “Bazin espectador e a intensidade na circunstância da tomada” (in *Revista Imagens*, n. 8, Maio/Agosto, 1998, pp.98-105.) refere que a propósito de imagens submarinas, onde a câmara encontra um avião submerso com o piloto ainda no seu posto, Bazin condena ferozmente esta obscenidade gratuita, resultante da tensão entre o carácter único e irrepetível de uma acção e a sua reproduzibilidade técnica. A sua ontologia fotográfica é refreada pelos limites éticos, absolutamente imperativos no que às imagens diz respeito.

Ainda segundo Ramos, Bazin condena violentamente não “a crueldade ou o horror objectivo do documento (...) mas a ausência de uma justificação moral ou estética que nos transforma em simples necrófagos”. A posição de Bazin pode ser resumida com uma frase categórica em “À margem do ‘erotismo no cinema’” (uma frase muito ao seu estilo de crítico de cinema): “o cinema pode dizer tudo, mas não mostrar tudo.”

(1957a, p.269). Se o Realismo é uma problemática a abordar quando está em causa uma discussão sobre o filme documentário, do que até agora vimos, a Ética é uma disciplina que não pode estar ausente dessa discussão primeira. Realismo e Ética serão então, duas problemáticas interrelacionáveis.

Bazin terá formulado uma proposta não apenas realista, mas ético-realista para o cinema. Indo mais longe, na sua Teoria Realista não está tanto em causa o que o cinema é, mas o que o cinema deve ser. Assim, poderemos avançar que o realismo proposto por Bazin é sustentado por uma Ética de cariz deontológico onde as acções são avaliadas tendo em conta as normas que estabelecem as obrigações a seguir; o mesmo é dizer, trata-se de uma ética deontológica pois está em causa um agir 'por dever', por assim o ditarem as normas estabelecidas *a priori*. Trata-se, em suma, da aplicação da "lei" de Bazin, conforme já enunciada e que aqui recordamos: " 'Quando o essencial de um acontecimento está dependente da presença simultânea de dois ou vários factores da acção, a montagem é interdita'. " (1957, p.67). Esta "lei" evita o maior inimigo do cinema, a montagem; evita aquilo que o próprio Bazin entenderia como um *summum malum*, ou seja, a representação imaginária. Essa "lei" favorece a vocação realista do cinema.

Em conclusão e tendo em conta que o nosso maior interesse era verificar qual o posicionamento de Bazin perante o documentário, avançamos com a consideração que o projecto de realismo contido no filme documentário pode ser formulado do seguinte modo: a principal questão que se coloca ao documentário não é a da realidade, fidelidade ou autenticidade da representação, mas a ética da representação.

Tal como refere Jean-Louis Schefer em *Cinématographies, Objects Périphériques et Mouvements Annexes* (Ed.POL,1998), o realismo não faz aparecer as coisas, mas uma relação com as coisas já que coloca em cena um fundo moral próprio à nossa cultura.

BAZIN, André (1945), "Ontologia da imagem fotográfica" in André Bazin (1975), *O que é o Cinema?* (trad. port. Ana Moura), Lisboa, Livros Horizonte, Col. Horizonte de Cinema, 1992, pp. 13-21.

_____(1946), "O mito do cinema total", *ibid.*, pp.23-29.

_____(1948), "O realismo cinematográfico e a escola italiana da libertação", *ibid.*, pp.273-302.

_____(1954), "O cinema e as viagens de exploração", *ibid.*, pp. 31-41. (Nota: este texto é uma síntese de 2 artigos, optámos por usar a data do último.)

_____(1955), "A evolução da linguagem cinematográfica", *ibid.*, pp. 71-89. (Nota: este texto é uma síntese de 3 artigos, optámos por usar a data do último.)

_____(1956), "O mundo do silêncio", *ibid.*, pp.43-48.

_____(1956a), "Um filme bergsoniano: 'Le mystère picasso'" *ibid.*, pp.205-215.

_____(1957), "Montagem interdita", *ibid.*, pp.57-70. (Nota: este texto tem a seguinte indicação: "in *Cahiers du Cinéma*, 1953 e 1957"; optámos por usar a última data.)

_____(1957a), "À margem do 'erotismo no cinema'", *ibid.*, pp. 263-271.